AMBIGUÏTE DE L'IMAGINATION

Gérard FOTANA

Professeur certifié, DEA de philosophie

« …car elle serait règle infaillible de vérité, si elle l'était infaillible du mensonge » Pascal

Ce qui appartient au registre de l'imaginaire n'existe bien sûr que dans l'imagination. Pour emprunter à Kant un exemple célèbre, la somme de cent Euros qui existe dans l'imagination a les mêmes caractéristiques que la même somme existant dans le réel. Mais ne la posséder qu'en imagination c'est ne pas la posséder du tout. Ce qui n'existe que dans l'imagination n'existe qu'en tant que fiction, ou bien comme croyance, ou bien comme construction virtuelle de l'esprit, ou bien n'est qu'un symbole, ou bien encore n'existe plus, sinon dans le souvenir. Pourtant ce qu'on imagine conserve une forme d'être. Toute l'ambiguïté de l'imagination est là : *ce qu'elle produit existe sans exister*. Nous allons dans cet article, nous arrêter sur cette affirmation qui résonne comme un paradoxe.

Dans une première partie nous insisterons sur la nature de *l'analogie* entre le monde réel et celui de l'imagination.

Dans une seconde partie nous nous efforcerons de montrer que l'imagination, ne constitue pas « un monde simplement parallèle à la réalité » . L'imaginaire n'a pas seulement une structure analogue à celle du réel : on peut dire que notre réalité est structurée par lui. L'imagination est non seulement source d'innovation mais *en donnant corps* à nos émotions elle exprime ce que la réalité de notre existence est en profondeur.

Dans une troisième partie enfin nous indiquerons comment l'imagination transcende la raison et que ce que l'on nomme *l'inimaginable* relève précisément de l'imagination.

LA VIE IMAGINAIRE

Imaginer

On peut dire premièrement que l'imagination est la capacité que possède l'être humain, à tout moment, de mettre l'irréel à la place du réel. Et cela parfois d'une manière consciente, parfois non. On peut par exemple imaginer que tout se soit passé différemment à la fin des années trente. Qu'Hitler ait été assassiné... Nous sommes dans le domaine de *la fiction*. Par contre quiproquos, méprises, erreurs des sens, rêves , convictions délirantes relèvent de *l'illusion*.

Imaginer consiste aussi, ce sera le deuxième point, à donner corps à l'irréel et à le traiter comme si c'était le réel. On assiste à cela dans *la croyance*. Dans de nombreuses cultures par exemple on attend la venue des morts à certaines périodes de l'année. Les familles leur offrent le soir des mets qu'elles retrouvent intacts le matin, mais la croyance subsiste *malgré le constat*. Les morts sont bien venus se réchauffer et se nourrir ; mais dans l'imaginaire seulement. Se manifeste ici une volonté collective de croire qui n'est ni de l'ordre de la fiction, ni de l'illusion mais de la foi – bien sûr la foi ne se réduit pas à ce type de croyance –. L'enfant lorsqu'il imagine ce qu'il peut y avoir derrière la colline ou l'amoureux qui envisage la vie avec celle qu'il aime, donnent un peu de la même façon forme à une idée, c'est-à-dire à quelque chose dont ils n'ont pas constaté directement l'existence, selon la formule « on y croit » !

Troisièmement, l'imagination se caractérise comme une puissance de *« trouvailles »*. Imaginer c'est constituer dans ce cas une structure intellectuelle en reliant entre eux des concepts, des notions, des paysages mentaux différents. Ceci à la manière en quelque sorte d'un puzzle. L'imagination scientifique entre dans ce cas de figure. Einstein et avant lui Claude Bernard ont beaucoup insisté sur ce libre jeu de l'imagination activée par le désir de comprendre et la perspicacité. Einstein aimait à comparer le savant au célèbre détective de Connan Doyle qui, à partir d'indices, est capable de reconstituer en imagination, un scénario criminel. Claude Bernard, quant à lui à insisté sur la proximité qui pouvait exister entre l'imagination du poète et celle du savant.

Une quatrième façon d'imaginer, consiste à inventer des *images*, des scènes ou des histoires *porteuses de sens.* Ces productions imaginaires correspondent à l'intention collective ou individuelle de présenter la vérité d'une *réalité humaine donnée* de façon symbolique. Platon a recours à ce type d'imaginaire. On le retrouve à l'œuvre dans les paraboles de l'évangile mais aussi dans les mythes.

Enfin, cinquièmement, imaginer consiste à revivre les expériences passées sur le mode du *souvenir.* Ainsi ce « réel à la retraite », comme le désigne Sartre, se trouve-t-il mentalement intégré à la réalité présente. Ce processus est un stimulant puissant de la dynamique mentale et émotionnelle.

L'être de ce qu'on imagine n'est pas aboli. Et excepté le cas de la folie ou de l'illusion, la *« distance »* entre l'imaginaire et le réel est perçue par le sujet. Dans ce cas le sujet peut, disons, « adhérer » à ce qu'il imagine mais il « sait » faire la différence entre l'imaginaire – qui n'existe pas – et le réel.

Entre croire et savoir.

Prenons un exemple : un promeneur aperçoit une forme dans le lointain. Il l'associe à un arbre. On va dire : il *imagine* qu'il s'agit d'un arbre. Sa perception incertaine se trouve en quelque sorte complétée par un acte de l'imagination. Il a parfaitement conscience de devoir se rapprocher pour que le réel puisse se substituer à l'imaginaire. La distance ici est celle qui existe entre *croire* et *savoir* : il croit avoir affaire à un arbre ; en se rapprochant il va savoir. La chose imaginée est bien présente à l'esprit. Mais elle entretient avec le réel un rapport qui l'exclut du réel. Si ce rapport n'est pas posé nous sommes dans le cas du délire ou de l'illusion.

Ambiguïté de l'imagination.

Si le promeneur de notre exemple prend l'arbre en question pour un animal, il est dit-on *victime* de son imagination. Dans son esprit la structure – la forme, la masse, les détails.. – est associée au règne animal et non végétal. C'est d'ailleurs une caractéristique de l'imagination de pouvoir associer entre elles des choses très différentes. Voilà pourquoi avec un peu d'imagination tout peut être comparé à n'importe quoi. Une fois que le promeneur est suffisamment près, il sait qu'il a affaire à un arbre et non à un animal. Il y a un *démenti* de l'expérience. Plus d'erreur possible. Mais il va trouver par exemple que cet arbre ressemble à une licorne. Cet être chimérique qu'il aperçoit dans l'arbre en imagination : or en tant qu'image mentale cette représentation *n'est pas « rien »*, elle est. C'est dans son rapport à la réalité qu'elle se trouve marquée du sceau de

la fiction, autrement dit qu'elle n'a pas d'existence réelle. La chose est présente dans l'imaginaire en tant que non réelle. Et le monde réel est en même temps désigné comme ne la contenant pas. Il ne peut en effet contenir rien d'irréel. Ce

jeu de double négation est présenté par Sartre dans *L'imaginaire*. Mais déjà au XVIIeme siècle Spinoza le mettait en évidence lorsqu'il écrivait dans l'Ethique : « …l'esprit imagine toujours les choses comme lui étant toujours présentes, bien qu'elles n'existent pas, à moins qu'il n'arrive des causes qui excluent leur existence présente » [1]. En d'autres termes Spinoza semble vouloir dire que celui qui imagine un être de fiction a bien cette chose à l'esprit. Il sait qu'elle n'existe pas mais se complait à l'imaginer. Par contre celui qui revoit en souvenir le visage d'un cher disparu, non seulement il sait qu cette présence n'est pas réelle mais, qui plus est, cette présence est le symbole, en quelque sorte, de la terrible absence.

Analogie entre le monde réel et celui de l'imaginaire.

On peut souligner que le rapport entre l'imaginaire et le réel est de nature analogique. L'analogie consiste en quelque sorte à comparer des choses de même genre mais, disons, d'espèce différente. L'image qui associe par exemple le dromadaire à un navire est une analogie : « le dromadaire est un vaisseau du désert ». La similitude générique est ici soulignée : le dromadaire et le navire sont des genres de véhicules. Mais ce sont des choses d'espèces très différentes. Nous pouvons dire que ce qui se passe sur la scène de l'imaginaire est simplement analogue à ce qui se passe dans la réalité. Analogue donc mais, essentiellement différent. Prenons comme premier exemple l'imaginaire poétique : le spectateur qui assiste à une pièce de théâtre aperçoit sur la scène une vie qui est analogue à la vie réelle. On pourrait dire qu'il s'y passe *des choses du même genre.* Pourtant tout y est différent : l'amant donne un genre de baisé à sa bien aimée, les morts viennent saluer à la fin. Pour y croire le spectateur a besoin de faire « comme si ». Il a besoin de gommer ce qu'il y a de spécifiquement, de profondément différent dans la vie réelle.

Dans le cas de l'imagination scientifique nous sommes dans le même type de relation avec le monde physique. Le scientifique qui imagine une expérience - dans ses écrits Einstein utilise l'expression « expérience idéalisée » - s'efforce de reproduire *en imagination* des conditions *analogues* à ce qui se passerait dans la réalité si le phénomène en question pouvait être directement

[1]Spinoza. Ethique, 1677, deuxième partie. Prop. XLIV.

observé. Il imagine par exemple qu'un wagon se déplaçant sur des rails parfaitement lisses, n'opposant aucune résistance au mouvement peut se substituer analogiquement à un mobile se déplaçant dans l'espace inter-planétaire. On imagine ceci quand on ne peut observer cela.

Hors du bon sens commun.

Une licorne tient à la fois de l'antilope et de la girafe : un mélange des genres dans la fiction, des espèces très différentes dans la réalité. Le réel et l'imaginaire sont structurés d'une manière analogue. Dans *la tempête* William Shakespeare traduit poétiquement cette idée : « nous sommes de cette étoffe dont sont fait nos rêves ». Il n'en demeure pas moins que généralement nous sommes en mesure de distinguer entre le rêve et la réalité. Certes la vie réelle est souvent envahie par l'imaginaire mais une ligne de démarcation existe bien.

Comme l'écrit Spinoza : « …les opérations qui produisent les imaginations se font selon d'autres lois toutes différentes de celles de l'entendement… ». La différence entre l'imaginaire et le réel résiderait dans le degré de rationalité qu'exige la vie réelle et la société qui en est un élément essentiel. Le travail, l'action, la création se font sous l'égide de la raison. L'éducation en particulier constitue le passage entre la vie imaginaire de l'enfance et l'âge adulte soumis au « principe de réalité ». En général la classe, l'équipe structure l'individu. Et nous sommes d'une manière générale plus rationnels en collectivité organisée que dans l'isolement. La vie imaginaire – même si l'imaginaire collectif existe - ne s'épanouit vraiment que dans la solitude. Le rêveur se rend compte qu'il rêvait après le réveil. C'est de « retour sur terre », parmi les autres, que nous prenons le plus souvent conscience des élucubrations de notre imagination.

Hors du temps ordinaire et des chemins battus.

Or c'est dans la solitude précisément que nous echappons au temps. Le temps de l'imaginaire n'est pas le temps de la vie sociale. Ce dernier est celui d'un monde qui *s'organise collectivement pour durer* ; il s'agit de prévoir, tout doit être autant que possible réglé à l'avance. Le temps de l'imagination nous place d'emblée hors du modèle de ce temps ordinaire. C'est au sens vrai le temps de l'extraordinaire où tout peut arriver. Voilà pourquoi la liberté dans

l'imaginaire n'est pas la même que dans le réel. Dans l'imaginaire tout est indéfiniment transformable au gré de la fantaisie. Dans la vie réelle la liberté se limite au choix. Comme l'écrit si justement Descartes la liberté y est soumise au temps : « … les actions de la vie ne souffrant souvent aucun délai.. » [2] il est impératif de décider, c'est-à-dire de choisir.

Autre temps, autre espace, la vie imaginaire ne nous situe pas dans l'espace réel. Elle nous propulse dans un royaume imaginaire, ou bien dans un monde idéal, ou bien au pays de nos souvenirs. Octave Mannoni parle d'une « Autre Scène ».[3]

Cette possibilité de s'abstraire du temps et de l'espace réel est une composante essentielle de la puissance créatrice de l'imagination. Cette puissance consiste en particulier à susciter des émotions nouvelles en composant à partir des souvenirs anciens, des paysages mentaux d'une vitalité extraordinaire. Le célèbre épisode de *la petite Madeleine* de Marcel Proust en est un bel exemple. Il nous montre que non seulement l'imaginaire se structure comme la vie réelle mais que cette dernière est continuellement structurée par notre imagination. Et cela non seulement parce qu'elle est le fait d'échappées, de rêveries, de rêves, d'illusions, mais bien parce qu'elle repose sur une base qui ne relève que de « la loi » de l'imagination. Sans cette dynamique de l'imagination, le réel serait sans profondeur et sans vérité. Dans le célèbre épisode de *la petite Madeleine,* à travers une « échappée » de l'imagination, le narrateur atteint ce que sa vie a d'essentiel et celui qu'il est en profondeur. Ce qui constitue la vérité de sa vie, son prix.

Mais c'est sur un autre texte que nous allons nous attarder. Il est de Søren Kierkegaard. [4] Il peut nous aider à mettre un peu plus en lumière l'idée directrice de cet article : *l'imagination n'accompagne pas la vie réelle, elle la fonde.* Voilà pourquoi d'une part lorsque cette vie réelle s'effondre, c'est l'imaginaire qui se déchaîne. Mais d'autre part quand cette vie se construit c'est l'imagination qu'on trouve à l'œuvre tout au long et tout au fond.

[2] René Descartes. Discours de la méthode, troisième partie.
[3] Octave Mannoni.*Clefs pour l'imaginaire* ou *l'Autre Scène*. 1969.
[4] Sören Kierkegaazrd.. Stades sur le chemin de la vie. 1845.

UN ETRANGE RITUEL

L'histoire (voir a la fin de l'article, le texte de Kierkegaard présenté en annexe)

Un homme, parvenu au soir de sa vie, avait pris l'habitude, en reproduisant la voix de son père, de prononcer les mots d'une même phrase qu'il répétait régulièrement. C'était une sorte de confidence triste que ce père très aimant adressait autrefois à son fils. Elle disait, cette phrase, combien le père se sentait coupable de la solitude de l'enfant : « Pauvre enfant, tu vas dans un tranquille désespoir ». Le fils se sentait alors coupable de la tristesse du père. Toute sa vie le fils avait porté en lui l'énigme de cette confidence, avec le sentiment, nous dit Kierkegaard, que « seul son père l'avait compris ». Pourtant il n'était jamais entré dans la confidence. Disons qu'elle lui était demeurée *extérieure*, conservant son étrangeté. Un peu comme l'image du visage d'une personne qui s'observe dans un miroir.

« Les miroirs réfléchissent trop » (J.Cocteau)

On le sait, le miroir est une métaphore de la vie imaginaire. Le conte est précédé d'un court prologue qui évoque une anecdote concernant le grand Swift. L'auteur des *voyages de Gulliver* aurait dit-on fini ses jours « dans une maison de fous ». Là il avait pris l'habitude, à la manière d'une femme trop coquette, d'observer son visage dans un miroir. Il se regardait longuement et disait : « Pauvre vieux ».

Ce visage aperçu dans le miroir n'est pas le visage réel. C'est une image. Est une image également tout ce qui apparaît autour et en arrière fond du visage. De même dans l'acte d'imaginer la personne accède-t-elle à un monde qui n'est pas le monde réel. Ce dernier n'est pas anéanti à proprement parler. Il est comme *mis à distance.* Le fait d'entrer complètement dans le miroir pourrait constituer une métaphore de la folie. Cela équivaudrait à la perte du réel. Mais, la folie mise à part, l'imaginaire demeure bien extérieur et étranger à la vie réelle. La phrase que répète le fils devenu vieux en imitant la voix de son père a bien le caractère d'une image. Il la prononce mais c'est son père qu'il entend. Elle à l'extériorité de cette sorte de double, d'analogon de nous même, qu'on aperçoit dans le miroir.

Narcisse, solitaire, victime de l'imagination.

Narcisse, exemple symbolique, croit faussement voir un autre jeune homme que lui-même dans le miroir de la fontaine. Cette illusion est bien naturelle. Celui qui marchant dans la rue aperçoit soudain son image dans une glace ne se reconnaît pas immédiatement. Il lui faut un bref instant de réflexion pour « réaliser ». Swift lui se reconnaît bien sûr. Mais cette sorte d'apitoiement sur soi-même que manifeste son « pauvre vieux » évoque la dramatique solitude de Narcisse replié sur lui-même, comme la fleur printanière qui porte son nom. Car vivre c'est non seulement respirer et manger mais aussi aimer. Le drame du jeune héros grec c'est précisément d'être incapable d'aimer. L'amour suppose la réciprocité. Pour avoir été incapable d'aimer il est condamné à voir dans son image un autre jeune homme. Cet état de confusion entre « le même » et « l'autre », « l'identité » et « l'altérité » rend impossible la réciprocité et l'amour.

Loin du temps « ordinaire ».

Mais le fils dans le conte n'est pas victime d'une telle confusion. Le thème du miroir est d'ailleurs expressément banni. Il est certes vrai que le père est un miroir pour le fils qui entrevoit ce qu'il doit devenir. Inversement le fils est un miroir pour le père qui revoit ce qu'a pu être sa propre enfance. Pourtant, écrit Kierkegaard « … ils se regardaient rarement ainsi l'un l'autre ;… ». Ils vivaient : « … car l'enjouement d'une conversation pleine d'entrain charmait chaque jour leur entretien ». Les deux êtres étaient immergés dans la vie, la parole et le temps. C'est le temps en effet qui permet à l'amour et à la réciprocité d'éclore et de se développer. L'image, elle, est figée hors du temps comme le monde imaginaire du conte : « Il était une fois… » La phrase répétée elle aussi échappe au temps ; Elle est comme une image du passé, un souvenir qui revenant à la surface tire la conscience vers « une autre scène ». Le monde du souvenir, en effet, n'est pas le monde réel. Ce dernier est régi par le temps du travail et de l'action ; par le temps de la vie sociale grâce auquel la collectivité s'organise pour durer. Le temps de l'imagination n'appartient qu'à l'individu. Il s'agit d'un temps *suspendu*. En effet il n'est pas concerné par les contraintes qu'impose toute organisation où il s'agi impérativement d'anticiper et de prévoir. C'est un temps qui ne passe pas, qu'on ne mesure pas. On ne pas dire de lui : « le temps passe trop vite » ou bien « on n'aura pas assez de temps ».

Un pays natal.

Il s'agit d'un temps au contraire vers lequel on peut dire *retourner*. Ce temps de par son immobilité a les caractères d'un lieu. Il est *ailleurs*, dans l'imaginaire. A la mort de son père le fils s'immergea dans la vie et connu le vaste monde. On comprend qu'il vécut intensément, profitant comme on dit de la jeunesse *qui passe* et de la vie. Mais pourtant il lui fallait continuellement s'échapper de cette existence riche et trépidante pour retrouver *le pays de son enfance* : « …le fils vit et entendit beaucoup de chose, il en vécu beaucoup et connut des tentations diverses ; mais une seule chose l'emplissait de désir, une seule l'animait : c'était cette parole et la voix de son père quand il la prononçait ».

Cette voix disions-nous, est une image certes sonore mais très certainement imprégnée de visualisé. Il revoit certainement le visage triste de son père. Elle a d'une part le caractère en quelque sorte matériel et extérieur de toute image, et d'autre part elle est faite pour projeter le fils dans un autre temps et dans une réalité qui n'est plus, qui est *ailleurs* : non pas dans le monde réel, mais dans l'imaginaire.

Imagination prophétique.

Il arrive qu'avec les années, l'emprise de l'imaginaire soit de plus en plus grand sur la vie réelle. Cela peut aller jusqu'à la dénégation de la réalité. Swift dans sa « maison de fous » semble avoir basculé de cette façon hors de la réalité. A trop vivre ailleurs on finit par devenir étranger à son propre pays.

Devenu vieux le fils ne cesse de retourner à son idée fixe et poussant « la ressemblance de sa voix avec celle de son père au point de ne plus y trouver d'illusion », il répète la phrase que disait son père.

Il serait bien sûr absurde d'insister sur l'analogie avec la scène décrite dans le prologue. L'auteur souligne un contraste, non une similitude. Il met en évidence ainsi la puissance ambiguë de l'imagination. Son rôle est aussi grand quant une personnalité se fissure et s'effondre, que lorsqu'une personnalité trouve en elle assez d'énergie pour construire et se construire. Le fils disons-nous, ne semble pas ici menacé par la folie. Il ne semble pas que nous ayons affaire à un comportement fétichiste par lequel il essaie de s'assimiler l'identité du père par une sorte de rituel cannibale. C'est tout le contraire qu'il fait. Il donne corps à la « parole » de son père, et ce corps c'est cette voix qui l'a proférée. C'est ce corps qui est imaginaire, parce qu'il est la voix de quelqu'un

qui n'est plus. Loin d'abolir l'identité du père en l'assimilant, en quelque sorte, le rituel du fils maintient cette identité. Il sauve du néant la relation de réciprocité et l'altérité. Et c'est là un effet de « la force de l'amour ».

La vérité de l'imagination.

En effet l'identité est ce qui par définition ne se partage pas. On peut partager ce qu'on a. On ne peut pas partager ce qu'on est. La vérité de cette confidence : « pauvre enfant, tu vas dans un tranquille désespoir », c'est d'avoir été reçu par le fils, mais en même temps de lui avoir échappé, précisément parce qu'il n'est pas son père et qu'il ne peut partager ce qu'il a été en profondeur pour ce père bien aimé : « car, explique le texte, seul son père l'avait compris, et cependant il ne savait pas s'il l'avait compris ». Cette voix qu'il reproduit à la perfection est le corps qui contient la vérité de la tendresse, de l'amour qui a uni les deux êtres. Et c'est cet amour que le fils ressuscite chaque fois par son rituel. Il ne peut être question ici de folie ou d'illusion.

Cette singulière anecdote nous situe au-delà de l'illusion. Elle met en scène la puissance de l'imagination et l'énigme qu'elle constitue. Loin de signifier la perte de la réalité, elle peut contribuer à rendre l'être humain plus lucide sur sa propre réalité. Mais cela par d'autres voies que celle de l'analyse, du raisonnement et des idées claires et distinctes !

L'IMAGINATION HUMAINE EST UNE ENIGME.

Enigmatique imagination

En effet, celui qui raisonne et procède au moyen de concepts est conscient et contrôle les étapes du processus. D'où la possibilité des méthodologies. L'imagination, elle, échappe complètement à ce type d'autocontrôle. L'essentiel se passe en dessous de la ligne de flottaison. L'imagination livre ses inventions sans mode d'emploi. C'est ce qu'explique précisément Spinoza dans son *Traité de la Réforme de l'Entendement*, lorsqu'il présente l'Imagination comme une terre inconnue, une fonction difficile à définir. Elle *impose* ses productions à l'esprit humain qui les reçoit passivement : « D'ailleurs, qu'on

entende ici par imagination ce qu'on voudra, pourvu que ce soit quelque chose de différent de l'entendement et par quoi l'âme est passive » [5] Rappelons-nous ce que Platon faisait dire à Socrate à propos des esprits imaginatifs par excellence, les poètes : « Je reconnus donc bien vite que les poètes aussi ne sont point guidés dans leurs créations par la science, mais par une sorte d'instinct et par une inspiration divine, de même que les devins et les prophètes, qui, eux aussi, disent beaucoup de belles choses mais sans se rendre compte de ce qu'ils disent » [6]

L'inimaginable.

Mais Spinoza insiste sur une autre caractéristique de l'imagination, celle d'aller plus loin, toujours plus loin que la raison. Il explique précisément que les prophètes de l'Ancien Testament sont des imaginatifs inspirés : « Comme les prophètes ont saisi les révélations divines avec le secours de l'imagination, il n'est pas douteux qu'ils ont pu percevoir beaucoup de choses dépassant les limites de l'entendement » [7]

Par un jeu constant d'association, de mots et d'idées, en combinant les images, en intégrant le passé au présent, puisqu'elle est libérée du temps, l'imagination produit continuellement des paysages mentaux nouveaux associés à de puissantes émotions. Le texte de Kierkegaard nous met en présence d'une telle dynamique : « Comme l'amour découvre tout, il apprit par son nostalgique désir, non à arracher une indication au silence de l'éternité, mais à pousser la ressemblance de sa voix avec celle de son père au point de ne plus y trouver d'illusion ». L'aspect insolite de la scène vient également de ce qu'elle constitue une sorte de transgression. Certes il n'y a rien de bien morbide en elle. Les morts dorment en paix. Nous ne sommes pas dans le contexte délétère d'un Heathcleaf par exemple, ce personnage d'Emily Brontë qui va jusque dans la tombe contempler le visage de la chère disparue. On ne vas pas chez les morts comme Orphée. On ne traverse pas les miroirs. On garde les pieds sur terre. Pourtant une vérité prophétique prend corps : celle qui énonce peut-être que l'éternité n'est pas une notion vide et que la relation entre deux êtres, lorsqu'elle a pour principe l'amour, ne peut être abolie. Que la mort n'établit pas d'équivalence entre ne plus être et ne jamais avoir été : « …mais telle était la confidence qu'elle resta la même dans la mort comme dans la vie du père ».

[5] Spinoza.Traité de la Réforme de l'Entendement. 1661. § 84
[6] Platon. Apologie 22 b, 23 b
[7]Spinoza Traité théléogico-politique . 1670. chapitre I.

L'imagination a donc le pouvoir d'atteindre la vérité de notre réalité humaine en donnant corps, sur la scène de l'imaginaire, ce qu'il y a de plus profondément subjectif. Le texte de Kierkegaard indique un au-delà du réel qui est la vérité du réel. On pourrait l'appeler « hyper-réalité ». Mais un mot existe déjà , forgé par le poète Guillaume Apollinaire : le récit anecdotique de Søren Kierkegaard relève de la sur-réalité.

Sur-réel ne signifie pas au-delà du réel, au sens métaphysique du terme. Mais ce terme évoque l'idée d'un dépassement qui est une façon d'aller plus loin, de transgresser les limites établies. Le sur-réel est au-delà comme la nature est au-delà des limites : celles des villes, des jardins, des champs. Comme l'écrit Spinoza : « avec des mots et des images, on peut composer beaucoup plus d'idées qu'avec les seuls principes et notions sur lesquels est construite notre connaissance naturelle ».

L'imagination est première, sauvage, naïve, primesautière… naïve mais pas innocente. Naïve en ce sens qu'elle ignore les règles du rationnel comme du raisonnable. Il est difficile de résister à la tentation d'imaginer. L'imagination va toujours très loin, trop loin. Jusqu'à l'inimaginable.

Elle donne la forme de nos angoisses à ce qui n'a pas de forme. Aux ténèbres, à la mort, au néant, à l'infini. Mais si la vie ne s'abîme pas dans l'inertie de l'inconscience, c'est aussi à cause de l'imagination. Elle est l'alchimiste qui transmute le contradictoire en réalité. La dynamique de l'impossible réside en elle. Ce que l'homme a réalisé dans son histoire, au-delà même de ses rêves :
« de changer l'eau en lumière ;
Le rêve en réalité ;
Et les ennemis en frères »[8] il le doit à l'imagination.

ANNEXE

Devenu vieux, Swift entra dans une maison de fous qu'il avait lui-même fait construire en sa jeunesse. Et là, dit-on, il se tenait souvent devant un miroir et il s'y complaisait avec la vanité et la coquetterie d'une femme, sinon avec les mêmes pensées. Il se regardait et disait : « Pauvre vieux ! ».

Il y avait une fois un père et un fils. Un fils est comme un miroir où se voit le père, et le père est aussi un miroir où le fils se voit dans l'avenir. Pourtant,

[8] Paul Eluard

ils se regardaient rarement ainsi l'un l'autre, car l'enjouement d'une conversation pleine d'entrain charmait chaque jour leur entretien. Quelque-fois, cependant, le père s'interrompait ; le visage triste, il se tenait devant son fils ; il le regardait et disait : « Pauvre enfant, tu vas dans un tranquille désespoir. » Jamais ces mots ne reçurent d'autre explication, jamais ne fut examinée leur vérité.

Et le père se croyait coupable de la mélancolie de son fils, et le fils se croyait la cause de la tristesse de son père mais jamais ils n'échangèrent un mot à ce sujet. Puis le père mourut. Et le fils vit et entendit beaucoup de choses ; il en vécut beaucoup et connut des tentations diverses ; mais une seule chose l'emplissait de désir, une seule l'animait : c'était cette parole et la voix de son père quand il la prononçait.

Puis le fils à son tour devint vieux; mais comme l'amour découvre tout, il apprit par son nostalgique désir, non à arracher une indication au silence de l'éternité, mais à pousser la ressemblance de sa voix avec celle de son père au point de n'y plus trouver d'illusion. Alors, il ne se regarda pas dans un miroir, comme le vieux Swift, car le miroir n'était plus là, mais il se consola lui-même dans la solitude en écoutant la voix de son père : Pauvre enfant, tu vas dans un tranquille désespoir. Car seul son père l'avait compris, et cependant il ne savait s'il l'avait compris ; et il n'avait eu d'autre confident que son père ; Mais telle était la confidence qu'elle resta la même dans la mort comme dans la vie du père.

Sören Kierkegaard Stades sur le chemin de la vie ; 1845. Œuvres complètes. Editions de l'Orante. Tome IX. Pages 185-186.